

Jurij I. Lewin

Liryka w świetle komunikacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 71/3, 279-296

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JURIJ I. LEWIN

LIRYKA W ŚWIETLE KOMUNIKACJI

1. Każdy tekst, czy to ustny, czy pisany, stanowi komponent jakiegoś — rzeczywistego lub potencjalnego, jednostkowego lub wielokrotnego — aktu komunikacji i odznacza się pewnym statusem komunikacyjnym, który zależy zarówno od wewnętrznych właściwości danego tekstu, jak i od charakteru jego funkcjonowania zewnętrznego. Mówiąc o komunikacyjnym statusie tekstu, mamy na myśli system stosunków między „osobami” („postaciami”) związanymi z tym tekstem. Teksty zaś będziemy rozpatrywali z trzech następujących punktów widzenia:

a) wewnętrznego: pod kątem tego, o czym otwarcie mówi się w tekście: osoby związane z tym wewnątrztekstowym aspektem to postacie wyeksplikowane w tekście (np. bohaterzy powieści albo *ja* i *ty* w liście);

b) zewnętrznego: przez kogo tekst został stworzony i jak funkcjonuje: postacie związane z tym aspektem to rzeczywisty autor tekstu i rzeczywista osoba *hic et nunc* odbierająca dany tekst¹;

c) intencjonalnego — pośredniego między wewnętrznym a zewnętrznym; „w jakim celu” został ten tekst stworzony i kto jest „przewidywany” jako jego czytelnik; z aspektem tym związane są takie postacie, jak „implikowany autor”, czyli założony w danym tekście lub wynikający z jego charakteru obraz autora, oraz „implikowany czytelnik”, tj. czytelnik potencjalny, zakładany przez dany tekst.

Zauważmy, że pierwszy aspekt dotyczy sfery semantyki; drugi —

[Jurij I. Lewin (ur. 1935), radziecki matematyk i badacz języka poetyckiego, autor wielu prac dotyczących semantyki poetyckiej; dwie z nich ukazały się w „Pamiętniku Literackim” (1969, z. 1): *Struktura rosyjskiej metafory i O semantyce grup wyrazowych w tekstach poetyckich*.

Przekład według Ю. И. Левин, *Лирика с коммуникативной точки зрения*. W: *Structure of Text and Semiotic of Culture*. Ed. I. van der Eng and M. Grygar. The Hague 1973, s. 177—195.]

¹ Wchodzą tu w grę i takie postacie jak deklamator wygłaszający dany tekst wobec audytorium, tłumacz tekstu, badacz tekstu.

sfery pragmatyki, a zakłada podejście do tekstu jako do niepodzielnego sygnału²; trzeci — obszaru semantyki „głębi” (intencjonalnej).

Istnieją teksty, których status komunikacyjny jest jasny i prosty: replika w rozmowie potocznej, list Iwana Iwanowicza do Marii Pietrowny, zapis dla siebie w notesie (zauważmy, że we wszystkich tych wypadkach postacie implikowane i rzeczywiste, a możliwe, że i istniejące *explicite*, ulegają kontaminacji. Jednakże status tego samego tekstu repliki, ale włączonego do powieści lub dramatu, status listu, ale czytanego przez osobę trzecią, status notatki, ale ogłoszonej w edycji dzieł lub odczytanej na rozprawie sądowej, zmienia się i komplikuje: zaciera się przejrzystość stosunków między nadawcą a adresatem, postacie uprzednio skontaminowane nagle się rozdzielają — w grę wchodzi cały system osób.

Każdy tekst artystyczny cechuje pewien wewnętrznie właściwy mu status komunikacyjny. Np. gatunek fantastyki, zdaniem Todorova³, zakłada integrację czytelnika implikowanego ze światem wyeksplikowanych w tekście bohaterów, a „odbiór czytelnika implikowanego jest opisany w tekście z taką samą dokładnością, jak i postępowanie postaci” i żaden inny sposób odbioru takiego tekstu przez rzeczywistego czytelnika nie będzie już adekwatny.

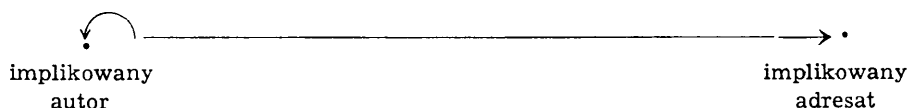
2. Interesujący nas temat to komunikacyjny status wiersza lirycznego⁴.

Będąc komunikatem (tekstem), już przez to samo jest wiersz elementem pewnego (potencjalnego) aktu komunikacyjnego (jest przez kogoś stworzony i dla kogoś przeznaczony). Dlatego z konieczności zakłada obecność dwu postaci: implikowanego autora i implikowanego adresata. Dalej: zazwyczaj wiersz ma budowę monologową, dlatego — w każdym razie wobec nieobecności istniejącego *explicite* adresata (*ty*) — można go rozpatrywać i jako skierowany do samego siebie (tzn. ma miejsce autokomunikacja); w rezultacie powstaje następujący schemat komunikacyjny:

² Zob. A. M. Piatigorski, *O możliwości analizy tekstu jako pewnego typu sygnału*. Przełożyła J. Wajszczuk. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janusi i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1975.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

⁴ Jest to bardzo obszerny temat, toteż praca niniejsza nie ma większych ambicji od tzw. przyczynka. Zaznaczmy także, że opieramy się tu na materiale poezji rosyjskiej XIX i XX w. — Puszkina, Baratynskiego, Tiutczewa, Feta, Annienkiego, Błoka, Achmatowej, Pasternaka, Mandelsztama, Cwietajewej i Jesienina — i nie pretendujemy do ekstrapolacji wyników uzyskanych z tak ograniczonego korpusu tekstów. [Większość tytułów i cytowanych fragmentów pochodzi z istniejących przekładów polskich, niekiedy jednak przekłady nie oddają tych faktów, które są przedmiotem analizy; w braku przekładów stosuję przekład filologiczny. Ponadto, ponieważ cytaty są liczne i bardzo krótkie (często tylko tytuły bądź incipity), nie podajemy nazwisk tłumaczy. — Przep. tłum.]



(dodajmy, że gatunki epickie np. nie przewidują sytuacji autokomunikacyjnej).

Prócz tego w wierszu bardzo często występuje *explicite* „ja”⁵ oraz — nieco rzadziej — *explicite* „ty”. Ta ostatnia osoba jest najczęściej osobą bliską dla *ja*, ale może to być także przedmiot nieożywiony, abstrakcja, ktokolwiek lub ludzkość w ogóle, i wreszcie — czytelnik („Czytelniku mój, przyjacielu...” u Błoka). Natomiast w roli *ja* istniejącego *explicite* może występować zarówno sam podmiot liryczny (osoba prawie lub całkowicie pokrywająca się z rzeczywistym autorem, albo też skonstruowana postać „bohatera lirycznego”), jak i osoba zdecydowanie różna od rzeczywistego autora (np. kobieta, kiedy autorem jest mężczyzna), a także przedmiot nieożywiony itd.

W efekcie może powstać złożony system stosunków między postaciami istniejącymi *explicite* i implikowanymi (wśród każdej z tych grup, jak i między tymi grupami), system, który może być jeszcze bardziej skomplikowany przez ich relacje do osób rzeczywistych (np. przez podobieństwa/różnice między „bohaterem lirycznym” i rzeczywistym autorem), m. in. wskutek takiego lub innego odczytania przez rzeczywistego odbiorcę (np. może on identyfikować się z *ja* istniejącym *explicite* lub z takim *ty*, albo, z drugiej strony, utożsamiać to *ja* z rzeczywistym autorem tekstu itd.), nie mówiąc już o występowaniu „pośredników”, jak aktor lub tłumacz.

I jeszcze, liryka zakłada nawiązanie szczególnej łączności komunikacyjnej („kontakt”, „współodczuwania”) między rzeczywistym czytelnikiem a implikowanym autorem (powieści np. kontakt taki — jako obowiązujący — nie jest właściwy: autor implikowany jest tu zatarty). W swej „wersji patologicznej” przeradza się ona w dążenie do kontaktu i z rzeczywistym autorem; stąd powszechna ciekawość osoby poety, jego życia, jego romansów; stąd też — zainteresowanie publiczności estradą poetycką⁶ (np. na początku naszego stulecia i potem w latach pięćdziesiątych w Rosji).

Zauważmy, że ze ściśle akademickiego punktu widzenia takie zainte-

⁵ Przypomnijmy tu wypowiedź Cwietajewej o jej występie na wieczorze poetek w Moskiewskim Muzeum Politechnicznym w r. 1921: „Zdobywając się na takie szaleństwo, miałam na myśli dwie, nie — trzy, cztery rzeczy: 1) siedem wierszy kobiety bez miłości i bez zaimka »ja«. Jednakże poeci niewiele się różnią pod tym względem od poetek. [Niedokładny cytat z prozy Cwietajewej *Герою трыда* (*Записи о Валерим Брюсове — Талан pracy* (*Notatki o Walerym Briusowie*) skorygowałem na podstawie wydania M. Цветаева, *Избранная проза в двух томах*, New York 1979, s. 204. — Przyp. tłum.]

⁶ Dążenie do kontaktu nie jest, rzecz jasna, jedyną przyczyną tego zainteresowania.

resowanie rzeczywistym autorem stanowi pewnego rodzaju „dewiację”: wydawałoby się, że rzeczywisty autor powinien być dla czytelnika tak samo obojętny, jak i zecer, który ten tekst składał; „żywy autor” nie musi być obowiązującym suplementem do poetyckiego tekstu. Najwidoczniej jednak zainteresowanie to nie jest zupełnie przypadkowe i wynika z samej istoty liryki.

Druga istotna cecha wewnętrznie właściwa liryce polega na tym, że liryka zakłada wywołanie autokomunikacji u czytelnika. Towarzyszący powstawaniu wiersza akt autokomunikacyjny (mówienie poety do siebie) jakby się włącza w akt odbioru wiersza, przekształcając ten akt w rozmowę odbiorcy z samym sobą. Przypadek skrajny — „czytanie dziewczęce”, kiedy to czytelnik(-czka) „bierze do siebie” całość treści tekstu (por. w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina: „Błąka się z książką niebezpieczną, Swą treść znajduje w niej serdeczną, (...) I to w niej cudzy zachwył wzbiera, To cudzy smutek w sercu drży”).

Z wymienionymi właściwościami komunikacyjnego statusu liryki wiąże się również taka charakterystyczna cecha jej zewnętrznego funkcjonowania, jak potrzeba wielokrotnego czytania i zapamiętywania (podobna do potrzeby regularnego lub stałego kontaktu z bliską osobą), nieznaną — przynajmniej w takim stopniu — w innych odmianach przekazów. Należy zresztą się zastrzec, że potrzeba ta ma powiązania z innymi jeszcze właściwościami liryki, m. in. z jej funkcją fascynowania: potrzeba ponawiania jest szczególnie charakterystyczna właśnie dla tych odmian sztuki (zwłaszcza dla muzyki), które „wysoko fascynują”.

Możliwe, że ów kontakt odbiorcy z autorem, o którym mówiliśmy wyżej, wywodzi się także z faktu, że poezja w ogóle, a liryka szczególnie, stanowi (mimo iż od wieków jest ona usankcjonowana przez społeczeństwo) mowę „dziwną” — niezwykłą i różną od wszystkich pozostałych odmian wypowiedzi dosłownie pod każdym względem, a przede wszystkim — fonetycznym, gramatycznym i semantycznym⁷: wiersz liryczny mówi w taki sposób i o tym, o czym i w jaki sposób zazwyczaj się nie mówi. Niezwykłość ta, rzecz jasna, zmusza odbiorcę, by zwracał uwagę nie tylko na „treść” przekazu i nie tylko na jego „formę”, ale i na jego autora (jak wszelkie niezwykle zachowanie się przyciąga uwagę otoczenia na podmiot tego zachowania).

3. Skomplikowanemu systemowi pozatekstowych związków komunikacyjnych, które cechują lirykę, odpowiada wzmożona komunikacja wewnątrztekstowa. Do przejawów tej właściwości liryki należą:

(1) Wyjątkowo częste posługiwanie się pierwszą osobą (stosunkowo rzadsze w powieści), a ta pierwsza osoba na ogół może być (w mniejszym lub większym stopniu) utożsamiona z rzeczywistym autorem tekstu (gdy w powieści przeważa „cudze ja”). Niekiedy zdarza się też „uogól-

⁷ Można tu dodać jeszcze i niezwykłą wymowę (deklamacja).

nione” *my*, co pozwala na porównywanie takich tekstów lirycznych z naukowymi i filozoficznymi.

(2) Częste posługiwanie się drugą osobą, które nie ma analogii w innych gatunkach artystycznych oprócz dramatu i powieści w listach (wyjątki w rodzaju *Przemiany* Butora raczej tę regułę potwierdzają), co z kolei pozwala na porównywanie liryki z wypowiedzią potoczną lub mową oratorską, listem, modlitwą, zaklęciem.

(3) Zwracanie się — niekiedy — do obiektów jawnie „niekontaktowych” (np. do nieożywionych; szczegółowej zob. w p. 13).

(4) Nie umotywowane fabularnie wprowadzenie postaci ubocznych — jak gdyby tylko po to, aby było do kogo się zwrócić (por. w *Portrecie* Puszkina: „O duszy swej płomiennej (...) między wami, O niewiasty Północy, ukazuje się czasami”) — zob. p. 6.

(5) Posługiwanie się — również bez motywacji fabularnej — elementami mowy, służącymi bezpośrednio kontaktowi: zawołaniami, pytaniami itd. (bez określonego adresata) — zob. np. w całości oparte na nie ukierunkowanych pytaniach wiersze Puszkina *Kwiat* lub *Uczta Piotra Pierwszego*.

Ostatnie trzy wypadki są pokrewne — występuje w nich zjawisko, które można określić jako „komunikacyjną fikcję”. Właśnie tutaj szczególnie wyraźnie widać dążenie do „komunikacji za wszelką cenę”, ze względu na nią samą⁸.

Odnotujmy na marginesie, że komunikacja (między człowiekiem a człowiekiem, między człowiekiem a przyrodą itd.) stanowi jeden z najbardziej rozpowszechnionych i wyrazistych tematów liryki — tu wystarczy wymienić choćby lirykę Feta, Pasternaka lub — zwłaszcza — Achmatowej.

4. Mówiąc o komunikacyjnym aspekcie liryki, musimy poruszyć — chociażby bardzo pobieżnie — kwestię jego relacji do aspektu poznawczego. Podstawowy temat liryki stanowi sytuacja człowieka w świecie. Ale tymże tematem zajmują się gatunki epickie lub, w sferze pozaartystycznej, filozofia. Na czym więc miałyby polegać swoistość jego ujęcia właśnie w liryce? W odróżnieniu od epiki liryka zajmuje się jednym momentem (nie interesuje się następstwem zdarzeń, zajmuje się poszczególnymi momentami egzystencji ludzkiej) i, co z naszego punktu widzenia jest jeszcze ważniejsze, cechuje ją niezwykła zdolność modelowania — to, co osobiste, prywatne, osobliwe, podaje jako ogólne, mające znaczenie powszechne, i jako powszechnie interesujące. Wiersz liryczny przez sam fakt jego napisania *implicite* zakłada, że utrwalony moment

⁸ Nie wyklucza to, rzecz jasna, istnienia wierszy całkowicie pozbawionych jakichkolwiek elementów komunikacji wewnętrznej (np. *Jest chwila krótka w dniach jesiennej pory...* Tiutczewa).

ma znaczenie powszechne, że w momencie tym, jak w monadzie, zawiera się cały świat. Dlatego wiersz jest z reguły czymś samoistnym i samowystarczalnym. Modeluje mianowicie (i przez to utrwala i uwiecznia) moment, a nie po prostu odtwarza go lub opisuje. Przez to jak gdyby pretenduje do wiecznego istnienia i funkcjonowania (a forma wierszowana — por. jej funkcję mnemotechniczną — stanowi swoistą gwarancję owego wiecznego istnienia). W ten sposób liryka paradoksalnie łączy w sobie coś ściśle intymnego z czymś krańcowo ogólnym; charakter osobisty stanowi o jej odrębności od filozofii, a uogólnienie (i momentalność) — od epiki. Epika związana jest z obiektywizacją, z hipostazowaniem dziejów żywota ludzkiego i ludzkości, ale zachowuje zarazem charakter konkretny („tu i teraz”); formuła liryki jest natomiast zupełnie przeciwna: to, co subiektywne, podaje jako ogólne⁹. Formuła ta wiele wyjaśnia w komunikacyjnym statusie liryki. Subiektywny, intymny charakter liryki sprzyja nawiązaniu bezpośredniego kontaktu czytelnika z (implikowanym) autorem; te same czynniki — uogólnienia — ułatwiają możliwość identyfikacji odbiorcy z autorem (lub z „bohaterem lirycznym”), warunkują „użyteczność” liryki, możliwość projekcji sytuacji wiersza w osobiste doświadczenie czytelnika.

5. Przejdźmy do bardziej konkretnej analizy komunikacyjnego statusu liryki.

Za punkt wyjścia obierzemy wewnątrztekstowy aspekt komunikacyjny wiersza, tj. zaczniemy od wyeksplikowanych w tekście postaci (*ja* i/lub *ty*).

Tekst będziemy nazywali *egotycznym* (tekst typu I), jeżeli jest napisany w pierwszej osobie (wykładniki formalne: zaimki *ja*, *my* i odpowiednie formy czasownikowe); a *pelatywnym* [*apellatiwnyj*] zaś taki tekst (tekst typu II), który jest zorganizowany jako jednolita wypowiedź skierowana do jakiegoś wskazanego adresata (wykładniki formalne: zaimki *ty*, *pan(-i)* [ros. *wy*], *wy*, odpowiednie formy czasownikowe, imperatywy, wołacze). Tekst, rzecz jasna, może być jednocześnie i jednym, i drugim, albo ani jednym, ani drugim.

Klasyfikacja ta jest jednakże zbyt ogólnikowa. W celu jej uściślenia musimy — choćby w minimalnym zakresie — uciec się do refleksji pozatekstowych.

Pierwsza osoba może występować jako:

a. *Własna* (I wł.) — kiedy *ja* istniejące *explicite* może być utożsamione z rzeczywistym autorem, lub *my* — z „nieliczną grupą” zawierającą rzeczywistego autora: *Żyć nauczyłam się prosto i mądrze...* Ach-

⁹ Tę właściwość liryki znakomicie oddaje tytuł wiersza Pasternaka *Burza chwilowa na wieki*.

matowej: „Po herbacie wyszliśmy do brązem lśniącego się sadu” u Mandelsztama.

b. *Cudza* (I cudz.) — kiedy *ja*¹⁰ nie może być utożsamione z rzeczywistym autorem: *Motyl Feta*; *Leżę na dnie...* Annińskiego (gdzie *ja* = odłamek posągu).

c. *Uogólniona* (I uog.) — kiedy *my*¹¹ dotyczy człowieka w ogóle lub ludzkości czy też jakiejś „licznej grupy”: *O jak morderczo my Kochamy...* Tiutczewa; „Nasz krótkotrwały ziemski żywot” u Achmatowej; „My tę ziemię ojczyzną zwiemy” u Jesienina.

Zwróćmy uwagę na nieostrość granic tej klasyfikacji i na możliwość nieokreślonego statusu pierwszej osoby. Często nie jest np. jasne, czy *my* to „ja z tobą”, czy „my, ludzie”, czy też „my, pewna grupa ludzi”: *Utracić świeżość słów i zmysł prostoty Czyż nie to samo dla nas, co dla malarza wzrok utracić...* lub *Zestarzeliśmy się o sto lat...* Achmatowej; *Kiedy na placach i w ciszy cel klasztornych Tracimy z wolna zmysły...* Mandelsztama. Szczególnie często zdarza się oscylowanie między I wł. i I cudz.: *Lepiej bym zaczętnie wykrzykiwała czastuszki...* Achmatowej; *Nie oderwiesz się. Jestem twym więźniem...* Cwietajewej; *Zgłębiłem już naukę rozstawania...* [Tristia] i *Ulicami wiozą mnie bez czapki...* Mandelsztama. Możliwa jest nawet kontaminacja I wł., I cudz. i I uog. (np. w *Proroku* Puszkina).

Druga osoba może występować jako:

a. *Własna* (II wł.) — która może być utożsamiona z określonym — pojedynczym lub zbiorowym — rzeczywistym adresatem (współrozmówcą, audytorium): *Niech cię inny na zawsze zagarnie...* Jesienina; „Co to za zgiełk czynicie, krasomówcy narodu?” u Puszkina.

b. *Niewłasna* (II niewł.) — tu wypowiedź oparta na apostrofie ma wprawdzie konkretnego adresata, ale wiadomo, że adresat ten nie może jej odebrać¹²: *Kobylico zapieniona {...} Co tak pędzisz, jak szalona...*, „Życie, na co mi cię dano?” u Puszkina; „Gdzie wy jesteście, święte wyspy, gdzie!...” u Mandelsztama; „Cieniu poety! Pokój tobie! Pokój i światłość wiekuista” u Tiutczewa; „I tylko ty, królowo różo, Jesteś tak wonna i wspaniała” u Feta.

c. *Uogólniona* (II uog.) — kiedy *ty* lub *wy* to człowiek w ogóle lub ludzkość, albo też pewna kategoria ludzi: *Nie tym, co myślicie, jest*

¹⁰ Cudze *my* nie jest charakterystyczne dla liryki (por. „Niech burżujów strach oblata, Rozdmuchamy pożar świata...” w *Dwunastu* Błoka).

¹¹ *Ja* uogólnione jest możliwe, ale jest ono prawie nieodróżnialne od *ja* własnego, np. w wierszu Feta *Jaskółki*: „Czyż nie tak samo ja, naczynie nędzne, Podrywam się do drogi zakazanej...”.

¹² Niekiedy II niewł. od II wł. odróżnić można dopiero na poziomie pozatekstowym: np. odniesienie do jednej z tych klas zadedykowanego Mandelsztamowi wiersza Achmatowej *O, jak cierpkie jest tchnienie goździka...* zależy od datowania tego wiersza.

przyroda... Tiutczewa; *Nie szukaj sensu w każdej rzeczy...* Tiutczewa; „Gdybyście wiedzieli, z jakiego śmiecia czasem wiersz wyrasta” u Achmatowej; „Kobieto, twój widok i spojrzenie” u Pasternaka; „Lecz tyś odróżnić nie powinien, Co tu porażką, co zwycięstwem” u Pasternaka; „Daremnie chciałbyś ty, myślicielu, między życiem burzliwym a śmiercią zimną Przystań odnaleźć” u Baratynskiego; „Nie śpij, nie śpij, artysto” u Pasternaka.

d. A u t o k o m u n i k a c y j n a (II aut.) — kiedy *ty = ja* (wypowiedź skierowana do siebie): „Przeżyj tak choć ćwierć stulecia” u Błoka; „Nie mów nikomu, Wszystko, coś widział, zapomnij” u Mandelsztama; „Gromadzisz wnioski od półwieku” u Pasternaka.

Odnotowana wyżej nieokreśloność pierwszej osoby jest charakterystyczna także dla osoby drugiej. Tak nie jest np. jasne, czy chodzi o II wł., czy raczej o II niewł. w „To nic, gołąbko Eurydyko, Że mamy zimę lodowatą” u Mandelsztama; czy o II aut., czy też o II uog. w „Tu w najmniejszym nawet duchanie Podstęp się na ciebie zaczął” u Mandelsztama; o II wł., II uog., czy z kolei o II aut. w „Lecz nie usiłuj zachować dla siebie, Czym niebiosa cię obdarowały” u Achmatowej. Możliwy jest również wypadek całkowitej nieokreśloności adresata istniejącego *explicite*: *Zapadła noc nieodwracalna, Ale u was jeszcze widno...* Mandelsztama.

Teraz charakter każdego wiersza można określić od strony jego wewnątrztekstowego układu komunikacyjnego. Np.:

I wł. — II wł.	(<i>Nie śpiewaj przy mnie pieśni swej..</i> Puszki- na);
I wł. — II niewł.	(<i>Przemieszały się cienie niebieskie...</i> Tiut- czewa);
I cudz. — II wł.	(<i>Motyl Feta</i>);
△ ¹³ — II wł.	(<i>Świeca się wypala...</i> Feta);
△ — II niewł.	(<i>O czym ty, wietrze nocny, łkasz...</i> Tiut- czewa);
△ — II uog.	(<i>Do Rosjanki</i> Tiutczewa);
I wł. — △	(<i>Przypomnienie</i> Puszki- na);
II uog. — △	(<i>Bezszenność</i> Tiutczewa);
△ — △	(<i>Noc święta w dłonie świat ujęła...</i> Tiut- czewa) itd.

Zauważmy, że różni poeci (lub różne okresy twórczości jednego poety) preferują na ogół tylko określone układy komunikacyjne. Np. u wczesnej Achmatowej najczęściej występują I wł. — II wł. oraz I wł. — △;

¹³ △ — „pusty” człon komunikacji.

u Feta i Jesienina — I wł. — II wł. oraz I wł. — II niewł.; u Baratynskiego — \triangle — \triangle oraz \triangle — II niewł.

6. Dotychczas rozpatrywaliśmy tylko „globalne” postacie komunikacji wewnątrztekstowej — „bohaterów” wiersza. Jednakże w liryce często się zdarzają także postacie uboczne, które ukazują się na chwilę (powiedzmy, w jednej linijce); zazwyczaj one właśnie są postaciami formalnymi — nie odgrywają żadnej znaczącej roli, lecz wprowadzają jedynie pewien nowy element komunikacyjny. Uboczna druga osoba pojawia się np. w *Wiesz, niewola mnie zadreęca...* Achmatowej (żadnego innego *ty* tutaj nie ma¹⁴; jednak ten jeden moment nadaje całości wiersza odcień apelatywności) lub w *Portrecie* Puszkina („O duszy swej płomiennej (...) między wami, O niewiasty Północy, ukazuje się ona czasami”). Częściej się spotyka uboczną pierwszą osobę, np. w wierszu *Do N. F. Szerbiny* („Całkiem dobrze rozumiem znaczenie”) lub w *Grudniowym ranku* Tiutczewa (ostatni wers „Nagle nas ogarnie dzienny świat”), w *Sołomince* [*Gdy nie śpisz...*] (ostatni wers: „Pamiętam każde z was, słowa błogosławione”) lub *Wśród wzgórz Pierii kamiennej...* Mandelsztama („By niewidomi lirnicy, jak pszczoły, Dali nam w darze gęsty joński miód”), w *Co za dźwięki...* Baratynskiego („wyczuwam namiętność W silnej pieśni”).

Wprowadzenie postaci ubocznych lub formalnych stanowi jaskrawy przejaw owej „komunikacyjności za wszelką cenę”, o której wspomniałem już wyżej. Tak np. wprowadzenie formalnych *ja* i *ty* w wierszu *Jej oczy* Puszkina („Jest miła — powiem ci w sekrecie (...) Lecz przyznaj sam, że nie ma to jak Oleninej mojej oczy!”) nic nie wnosi do treści tekstu, ale nadaje mu zupełnie inny status komunikacyjny.

Dalszy przejaw tej samej dążności do wzmożonej komunikatywności polega na wprowadzeniu do tekstu kilku różnych postaci pierwszej i/lub drugiej osoby. W *Ostatniej miłości* Tiutczewa obok I uog. („kochamy czulej”) występują cztery II niewł. („O, świeć się, świeć, ostatniej miłości pożegnalne światło”, „Poczekaj, nie śpiesz się, wieczorny dniu, O, trwaj! O, przedłuż się, uroku!”), „Ostatnia już miłości — ty I bezna-

¹⁴ Globalny lub uboczny charakter postaci zależy, ma się rozumieć, nie tylko od ilości przydzielonych jej wersów. Tak np. u Achmatowej nierzadko w zakończeniu wiersza pojawia się *ty*, które radykalnie odmienia wymowę całości poprzedzającego tekstu; bezsprzecznie takie *ty* ma charakter globalny. Najbardziej jaskrawy przykład: *Wzniosła kopułę wysoką nierzeczywista jesień...* z ostatnim wersem — po rozbudowaniu imponującego (bez cienia pierwiastka osobistego) obrazu przyrody — „Wtedy właśnie, spokojny, podszedłeś do drzwi mego domu”. Inne przykłady: *Żyć nauczyłem się prosto i mądrze...* (ostatnie wersy: „I zdaje się, że nawet nie usłyszę, Jeżeli ty do drzwi mych zakłaczesz”), *Tajemny mur w zbliżeniu ludzkim bywa...* („Rozumiesz teraz, czemu pod twą dłońią Tak czuła — milczy serce moje”).

dziejna jesteś, i szczęśliwa!"), a w *Nad tym tłumem posępnym...* ma miejsce przejście od „Wolności, czy ty kiedy wzejdziesz” do „Tyś czysta szata Chrystusowa”; w wierszu *W chwilach, kiedy bywa...* wszystko opiera się na I uog. („Jesteśmy tak bardzo przygnębieni”, „Powieje na nas z okna”, „Lecz moc ich wyczuwamy” itd.), ale w ostatniej strofie pojawiają się I wł. i II wł. („Dla duszy mej stokrotnie Miłość twoja była”). Inny przykład skomplikowanego systemu postaci — *Pozłocistą się strugą miód...* Mandelstama, gdzie autokomunikacyjne *ty* („Idziesz sobie i nikogo nie spotkasz”) ulega następnie zamianie na *my* wł. („po herbacie wyszliśmy”), *ja* wł. („powiedziałem”), II wł. o nieokreślonym ukierunkowaniu („w greckim domu — pamiętasz”) i II niewł. („Złote runo, gdzie jesteś...”) ¹⁵.

7. Rozważmy teraz relacje między wewnątrztekstową strukturą komunikacyjną wiersza a strukturami innego typu (poza- i subtekstowymi).

Zacznijmy od układu $\triangle - \triangle$, kiedy to w tekście nie dochodzą do głosu ani cechy egotyczne, ani cechy apelatywne. Stan taki zakłada maksymalne uogólnienie zarówno nadawcy, jak i odbiorcy przekazu, co pozwala na porównywanie tego typu tekstów z tekstami naukowymi i filozoficznymi (jak również z gatunkiem aforyzmu). Postać rzeczywistego autora — wobec nieobecności *ja* ujmowanego *explicite* — jest tu mało znacząca. Autor implikowany występuje z kolei jako uogólniony reprezentant ludzkości; taki sam — maksymalnie uogólniony i nieokreślony — jest tu i implikowany odbiorca. Natomiast odbiorca rzeczywisty, który realizuje odbiorcę implikowanego, występuje przede wszystkim jako „człowiek w ogóle”.

Brak adresata ujmowanego *explicite* zakłada z kolei autokomunikacyjność tekstu: wiersz staje się medytacją, rozmową z sobą, zapisem ku pamięci.

Najbardziej charakterystyczne realizacje struktury $\triangle - \triangle$ stanowi liryka filozoficzna i opisowa — zwłaszcza krajobrazowa (co odpowiada nauce „teoretycznej” i „opisowej”). Odpowiednio do tego autor implikowany pojawia się tu jako myśliciel (wieszcz, głosiciel prawd wiecznych) albo jako obserwator. Odpowiednio zmienia się także tematyka — od czysto konceptualnej (konstatacja „odwiecznego stanu rzeczy”) do opisu konkretnego obrazu (por. u Tiutczewa: *Miłość, miłość — podanie głosi...* i *Zima-czarownica...*), z nieprzerwaną gradacją rozciągającą się między tymi dwoma biegunami (znakomity przykład współwystępowania i równowagi pozycji „filozoficznej” i „obserwacyjnej” stanowi wiersz Feta

¹⁵ Zauważmy, że mnogość i — w jeszcze większym stopniu — nieokreśloność statusu postaci koreluje najwidoczniej z trudnością odbioru tekstu poetyckiego. Chcemy powiedzieć, że trudność („niezrozumiałość”) jakiegos wiersza (lub całego systemu poetyckiego) często wynika ze złożoności i nieokreśloności jego wewnątrztekstowej struktury komunikacyjnej (por. np. z tego punktu widzenia wczesną i późną lirykę Achmatowej).

Nie ma świata, jest tylko cieniste...; możliwa jest także i zasadniczo odmienna pozycja pośrednia — „wizjonera”, np. w wierszu Mandelsztama *Psyche-życie, gdy schodzi między cienie...*, gdzie formalnie konkretny obraz występuje jako mit, jako kontemplowana istność).

Przesuwając się od bieguna do bieguna, charakter implikowanego autora i czytelnika może się zmieniać. Jeśli w liryce konceptualnej obie te postacie są maksymalnie uogólnione, to opis konkretny związany jest z mniej lub bardziej określoną czasowo-przestrzenną lokalizacją obserwatora, przez co autor implikowany staje się już nie „człowiekiem w ogóle”, lecz kimś bardziej konkretnym: jest już osobą znajdującą się w danym czasie i w danym miejscu; bardziej się konkretyzuje także implikowany czytelnik — choćby dlatego, że oczekuje się od niego pewnej znajomości opisywanych realiów, a nie tylko „idei” (np. znajomość, co to takiego i jak wygląda „rosyjska zima” w wypadku wspomnianego wiersza Tiutczewa). Słowem, jeżeli w liryce filozoficznej komunikacja ma charakter maksymalnie uogólniony — ludzkość jak gdyby rozmawia sama z sobą, to w liryce opisowej globalność taka nie ma już miejsca.

8. Rozpatrzmy obecnie układ I wł. — \triangle . Tekst jest egotyczny, ale nie apelatywny, co pozwala porównać go z tekstami typu spowiedzi lub notatki w dzienniku (a także z mową wewnętrzną).

Brak adresata ujmowanego *explicite* zakłada autokomunikację, jeszcze bardziej wyrazistą (dzięki występowaniu istniejącego *explicite* „ja”) niż w wypadku \triangle — \triangle . Autor implikowany łączy się tu z takim ja i dlatego może być pominięty. Ponadto można by zakładać zbieżność ja z rzeczywistym autorem (jest to jednak bardzo złożona kwestia, wymagająca m. in. rozważenia problematyki „bohatera lirycznego”, dlatego tu jej nie rozpatrujemy). Krańcowa nieokreślność cechuje tu i sytuację implikowanego adresata, który powinien łączyć w sobie co najmniej trzy upostaciowania:

a) „człowieka w ogóle” — w takim stopniu, w jakim treść tekstu ma znaczenie ogólne, jak w typie \triangle — \triangle ;

b) człowieka bliskiego dla ja (powiernika, spowiednika) — w takim stopniu, w jakim treść tekstu ma charakter osobisty (jest spowiedzią, opowiadaniem o sobie);

c) „osoby zerowej” — w takim stopniu, w jakim tekst ma charakter autokomunikacyjny (zbliżony do pamiętnika lub mowy wewnętrznej)¹⁶.

Stąd wypływa złożoność komunikacyjnej pozycji rzeczywistego czytelnika. Z jednej strony znajduje się on w trudnej i niezręcznej sy-

¹⁶ Wiersze o tej strukturze mogą *implicite* zakładać istnienie mniej lub bardziej określonego adresata — „spowiednika” (*Gdyby nie mgliste pragnienia...* lub *Myślatem, serce zapomniało...* Puszkina; *Pozostała mi jedna zabawa...* Jesienina); drugi biegun to prawie czysta autokomunikacja, rozmowa ze sobą (*Przypomnienie* Puszkina).

tuacji — w sytuacji, by tak rzec, kiedy ktoś obcy zwierza mu się, opowiada o swych sprawach osobistych itd. Z drugiej zaś strony jego sytuacja jest łatwiejsza niż w wypadku $\Delta - \Delta$, tutaj bowiem wchodzi on w bezpośredni kontakt z rozmówcą (*ja*), nie zaś z bezosobowym twórcą tekstu.

Odnosimy jeszcze istotny, choć fakultatywny, wariant relacji między rzeczywistym czytelnikiem a *ja* istniejącym *explicite* — możliwość identyfikacji czytelnika z *ja*.

Jeśli w wypadku $\Delta - \Delta$ poeta jest skupiony na Świecie, to w wypadku rozpatrywanym — w typowych wierszach o takiej strukturze — na własnym *JA*. Dlatego najbardziej charakterystyczną treść tematyczną stanowi tu introspekcja. Aspekt introspekcyjny często łączy się tu z aspektem konceptualnym, ale w odróżnieniu od $\Delta - \Delta$ jest to tym razem nie po prostu „koncepcja”, lecz „m o j a koncepcja”, przeżywana przez m n i e (np. *O. gdybym wiedział, że tak bywa... lub We wszystkich rzeczach dotrzeć muszę... Pasternaka; Bywa tak: stan oszołomienia... [Twórczość] Achmatowej*).

Inny wariant tematyczny — opis własnego życia „zewnętrznego”, a ściślej — opis zewnętrzny, które obejmuje *ja* w charakterze bohatera (*Ty i pan Puszkina; Jeszcze wesoly dzień wrzał wokół... Tiutczewa; Żyję w wyniosłych ogrodach... Mandelsztama; odmiana ta jest szczególnie charakterystyczna dla wczesnej Achmatowej; Spacer [O wierzch powozu zahaczyłam piórem...], Wieczorem [Muzyka brzmiała w ogrodzie...], Wyszłam żegnając go do przedpokoju... i wiele innych*). *Ja* może być postacią aktywną, „bohaterem” (jak w przytoczonych wyżej przykładach); może łączyć w sobie bohatera i obserwatora (*Ja oczy znałem... Tiutczewa; Dokonam mglistego obrządku... Mandelsztama; Zimnym rankiem słońce w mgle... [Przymrozki] i Po latach zapewne na jakimś koncercie...¹⁷ Pasternaka*); może wreszcie być prawie wyłącznie obserwatorem (*Drzemaniem ogarnięty wieszczem... i Ona siedziała na posadzce... Tiutczewa*).

9. Wypadek I wł. — II wł. Tekst jest egotyczny i apelatywny, a jawny adresat (*ty*) stanowi konkretną osobę; możliwe, że nie znaną czytelnikowi, ale znaną (i zazwyczaj bliską) dla *ja* rozumianego *explicite*. Relacje między *ja* istniejącym *explicite*, implikowanym i rzeczywistym są te same, co i w wypadku poprzednim.

Oczywisty wewnątrztekstowy kontakt komunikacyjny to kontakt między istniejącymi *explicite ja* i *ty*. Stopnie ujawnienia tego kontaktu (tj. apelatywności) są bardzo zróżnicowane — od krańcowo ostentacyjnego, pod względem zarówno formalnym, jak i treściowym (np. *Wyznanie Puszkina*), do bardzo słabego (*Nie śpiewaj przy mnie pieśni swej...*,

¹⁷ Tutaj *ja* występuje i w roli wspominającego, i w roli jednego z uczestników owych wspominanych wydarzeń.

Kochałem panią — i miłości mojej..., *Do niani*, *Droga zimowa*, *Do malarza Puszkina*). W odwrotnej proporcji do stopnia wyrażania inwokacji ma się autokomunikacja (tak np. spośród przytoczonych mocna autokomunikacja cechuje następujące wiersze: *Do niani* — gdzie mamy w istocie wspomnienia, zwrot przede wszystkim do siebie samego; *Droga zimowa*, która praktycznie stanowi wewnętrzny monolog; autokomunikacyjny charakter wiersza *Nie śpiewaj przy mnie pieśni swej...* stanie się bardziej oczywisty, jeżeli uwzględnimy, że adresat może nie rozumieć rosyjskiego). Zresztą zdarzają się też połączenia silnej apelatywności z silną autokomunikacją (np. *Czy mi wybaczysz moje zazdrosne rojenia...* Puszkina, które jest jednocześnie i wypowiedzią skierowaną do *ty*, i rozmową z samym sobą).

Adresat implikowany łączy w sobie te same cechy, co i w poprzednim wypadku, ale tu dochodzi jeszcze jedna jego odmiana: osoba tożsama z adresatem *explicite* — w takim stopniu, w jakim tekst jest apelatywny.

Stąd, jak i w punkcie 8, cała złożoność komunikacyjnej pozycji rzeczywistego czytelnika, który występuje tu w roli „trzeciego zbędnego” (podsluchującego rozmowę nie dla niego przeznaczoną lub czytającego cudzy list). Niezręczność tę łagodzi (jeśli nie eliminuje) jednak to, że sam fakt publikacji (w ogóle — obiegu wśród „osób trzecich”) tekstu intymnego zakłada w rzeczywistym czytelniku powiernika *ja* (por. odmianę *b* w punkcie 8). Jednocześnie możliwa jest także samoidentyfikacja rzeczywistego czytelnika z *ja* (lub — rzadko — z *ty*).

Zauważmy, że pod względem formalnym *ty* można podzielić na dwie klasy: „*ty* zamienne” (przekładalne na trzecią osobę, np. w wierszu Puszkina *Pamiętam to cudowne mgnienie...* lub Achmatowej *Wszetecznicę z nas i pijacy...*) oraz „niezamienne” (zamiana na trzecią osobę jest niemożliwa, gdy występują bezpośrednie zwroty, imperatywy, ukierunkowane pytania). Jednakże inne klasyfikacje (zbliżone do omawianej) są bogatsze w treść: „*ty* allokucji” i „*ty* opisu”, lub też „*ty hic et nunc*” (*Usiądź przy mnie blisko, miła...* Jesienina; „Chcesz, to prymus sobie napompuj” u Mandelsztama) oraz „*ty* odłączone” (*Mieszkam z twą fotografią, co śmiechem wybucha...* [Zastępczyni] Pasternaka; *Przypomniałem cię sobie, Zniedołężniała moja matulo...* Jesienina).

Wewnętrzna sytuacja komunikacyjna wiersza rozpatrywanego typu koreluje z sytuacją mowy potocznej (wypowiedź skierowana do rozmówcy), listu lub monologu wewnętrznego (zwracanie się do wewnętrznego *ty*). Najbardziej rozpowszechniony w liryce rosyjskiej jest nieokreślony typ wypowiedzi opartej na zwrocie do drugiej osoby, jakby pośredni między omówionymi trzema sytuacjami. Takie są np. u Puszkina: *Przecucie*, *Do zalotnicy*, *Czy mi wybaczysz swoje zazdrosne rojenia...*, *Kochałem panią — i miłości mojej...* itd. W innych wypadkach może przeważać jakaś jedna z tych sytuacji. Do sytuacji listu najbardziej

zbliżony jest, rzecz jasna, gatunek listu poetyckiego (gdzie mogą się pojawiać także formalne elementy tekstów epistolarnych); jednakże typ ten można zaobserwować nie tylko w oczywistych listach poetyckich — np. *Wyznanie Puszkina*. Inne wiersze ciążą raczej w stronę zwrotu bezpośredniego; jest to charakterystyczne np. dla liryki Feta i Jesienina (*Siądźmy tutaj, pod tą wierzbą...* lub *Obserwować twoje kroki...* Feta; *No całujże mnie, całuj...* Jesienina). Wreszcie często występuje ciążenie ku monologowi wewnętrznemu — jest to charakterystyczne m. in. dla liryki Achmatowej.

Zauważmy, że — jeżeli wolno mówić o „bohaterach” wiersza lirycznego — najczęstszą realizację tego schematu stanowi taki wypadek, kiedy w wierszu występuje dwoje „bohaterów”: *ja* i *ty* (*Do zalotnicy, Kochałem panią — i miłości mojej...*, *Wyznanie Puszkina*), lub — rzadziej — troje: *ja*, *ty* oraz trzecia osoba — *on* (*ona*) (*Nie śpiewaj przy mnie pieśni swej...* Puszkina), i rzadko tylko *ty* (*Do niani Puszkina*), tylko *ja* (*Przezcucie Puszkina*) lub tylko *on* (*ona*) (*Stance Puszkina*).

10. Układ I uog. — Δ . Jego status komunikacyjny najłatwiej uchwycić, uciekając się do prostego eksperymentu: zamiany uogólnionego *my* na *ja*, z jednej strony, oraz — z drugiej — na *oni* (ludzie). Np. w wierszu *Modlą się gwiazdy...* Feta: „Widzę naszą udrekę i ból” → „Widzę moją udrekę i ból” lub „Widzę ludzką udrekę i ból”, albo u Tiutczewa: „Cóż od niewiedzy naszej Żałośniej i bezradniej brzmi” → „...mojej...” lub „...ludzkiej...” (jeszcze bardziej wymowny byłby ten eksperyment w wypadku np. wiersza Tiutczewa *Bezsenność*). Zamiana *my* → *ja* anuluje ogólnoludzkie znaczenie treści wypowiedzi, zamiana *my* → *oni* likwiduje z kolei intymność. Natomiast uogólnione *my* w sposób paradoksalny łączy w sobie zarówno znaczenie ogólne, jak i intymność. *My* oznacza tu i „ja”, i „ty”, i „wszyscy” (każdy); w efekcie powstaje komunikacja o integralnym charakterze, a rzeczywisty czytelnik przyłącza się do tego *my*, wciągając się do wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej i biorąc udział w owej rozmowie ludzkości z samą sobą, jaka występuje w tekście. Poczucie intymnej jedności ludzkości osiąga tu większą intensywność niż w jakiegokolwiek innej strukturze. Właśnie w tej strukturze może być osiągnięty najwyższy stopień kontaminacji rozmaitych postaci — uczestników komunikacji związanej z wierszem, a apelatywność staje się nieodłączna od autokomunikacji, ta ostatnia zaś przybiera z kolei postać globalną: por. np. *Błogosławiony jest, co święte słowa głosi...* Baratynskiego, *Przedświt swobody* Mandelsztama, *Mieszkańcom Londynu [Dwudziesty czwarty dramat Szekspira...]* Achmatowej i zwłaszcza *Bezsenność*, *Sny*, *Poezja*, *W chwilach, kiedy bywa...* Tiutczewa¹⁸.

¹⁸ Swoistość tej struktury dobrze widać w wierszu Annińskiego *To było na Vaajakoski*, gdzie *my* własne (= *my* z tobą: „ziewaliśmy po chłodnej nocy...” itd.) zostaje wyparte pod koniec przez *my* uogólnione („Wtedy czuli jesteśmy jak liście...”).

11. Rozpatrzmy teraz teksty zawierające II uog. Wyraźnie dzielą się one na dwie grupy o zupełnie odmiennym statusie komunikacyjnym. Jedna wiąże się zazwyczaj z zaimkiem *wy* i jest całkowicie pozbawiona elementu autokomunikacji (*wy*, które wyklucza *ja*). Typowe przykłady: *Nie tym, co myślicie, jest przyroda...*¹⁹, *Wiosna* Tiutczewa („Igraszko i ofiaro odosobnionego życia. Przyjdź i zburz złudzenia uczuć...”); *Bo i na cóż mi te ody...* Achmatowej („...gdybyście wiedzieli, Z jakiego śmiecia czasem wiersz wyrasta...”); *Ewa* Pasternaka („...Kobieto, twój widok i spojrzenie Nie wpędza mnie w zakłopotanie.”); *Poeci* Błoka („...Tak żyli poeci. Czytelniku mój, przyjacielu! Ty myślisz...”) ²⁰. Są to teksty czysto apelatywne. Sytuacja czytelnika implikowanego ma tu charakter nieokreślony — oscyluje między nastawieniem na adresata realnego i adresata przywoływanego; czytelnik rzeczywisty raczej identyfikuje się z tym drugim ²¹ (zwłaszcza w wypadku pojawienia się *ja* istniejącego *explicite*).

Druga grupa związana jest zazwyczaj z zaimkiem *ty* i wyróżnia się silną autokomunikacją (w istocie jest to wypadek pośredni między II uog. a II aut.). Jest to *ty*, które po części pokrywa się z *ja* (lub nawet je obejmuje). Typowe przykłady: *Do poety* Puszkina, *Achilles* Baratynskiego („...I ze swoją jedną piętą tyś niezłomny, Gdy dotykasz żywej wiary”); *Silentium!*, *Nie szukaj sensu w każdej rzeczy!*... Tiutczewa; „Ucz się od nich — od dęba, od brzozy” u Feta; *Noc* Pasternaka („Nie zasypiaj, nie śpij, Nie przerywaj pracy...”). Status komunikacyjny tej grupy jest bardzo mocno zbliżony do statusu I uog. ²² (zob. wyżej) i różni się odeń być może jeszcze większym stopniem intymności — przy zachowaniu nie mniejszego stopnia znaczenia ogólnego.

12. Przejdźmy do wierszy zawierających I cudz. Dzielą się one na dwie grupy o różnym statusie komunikacyjnym: (1) *ja* stanowi przedmiot nie będący człowiekiem; (2) *ja* jest człowiekiem, który nie może być utożsamiony z rzeczywistym autorem.

Wypadek 1. Cel takiej struktury polega na osiągnięciu maksymalnego kontaktu z przedmiotem poprzez samoidentyfikację z nim autora.

¹⁹ Tu oderwanie *wy* od *ja* szczególnie mocno zostało podkreślone przez przejście od *wy* pierwszych strof do *oni* („... Nic nie widzą i nie słyszą...”).

²⁰ Tu mamy kontaminację istniejącego *implicite* i *explicite* adresata (a być może, także rzeczywistego).

²¹ Co stanowi interesujący fenomen, który szczególnie mocno — wskutek jawnego przekształcenia się w *wy*, które czytelnik powinien zapewne odnieść do siebie — ilustruje specyficzną dla pragmatycznego statusu liryki tendencję do samoidentyfikacji czytelnika z (implikowanym) autorem.

²² Zastosowanie drugiej osoby pozwala na znacznie szersze, czysto językowe możliwości wyrazowe — takie jak allokucja i imperatyw. Np. *Silentium!* Tiutczewa można łatwo wyobrazić sobie w pierwszej osobie, choć z powodów językowych takiemu przekładowi tekst ten nie poddaje się.

Typowe przykłady: *Motyl Feta* („...w powietrznym konturze Jestem tak powiewna...”); *Liście Tiutczewa* („A my — plemię kruche — Kwitniemy, błyszczymy...”); *Leżę na dnie, złomek odprysnięty...* Annienskigo. Jest to rzadki i ryzykowny chwyt, łatwo wywołuje on niezamierzony efekt komiczny — zwłaszcza w odniesieniu do rzeczywistej sylwetki autora (brodaty A. A. Fet = motyl)²³. Wątpliwe ponadto, czy chwyt ten osiągnie swój cel: z powodu krańcowego niepodobieństwa sylwetka implikowanego autora nie nakłada się na *ja* istniejące *explicite*, a samoidentyfikacja rzeczywistego czytelnika z takim *ja* jest prawie niemożliwa.

Wypadek 2 dotyczy przede wszystkim przekładów²⁴, przeróbek, naśladowań i stylizacji (*Naśladowania arabskiego* lub *Leila ode mnie wczoraj wieczór...* Puszkina, *Pieśni Aleksandryjskie* Kuzmina lub, w innym wariantcie, *Zabawa na Rusi Biełego*: „... Com se popił, Com se ubawił...”). *Ja* implikowane ma tu charakter kompleksowy, łączy w sobie cechy zarówno *ja* istniejącego *explicite*, jak i rzeczywistego autora²⁵ (dziewczyna z Aleksandrii i M. A. Kuzmin); odpowiednio komplikuje się także sytuacja rzeczywistego czytelnika, który może albo rozwarstwić swoją samoidentyfikację, albo skoncentrować ją na którymś z upostaciowań *ja* implikowanego.

Analogicznie wygląda sytuacja w wierszach pozbawionych pierwiastka stylizacji, jak np. w wierszach kobiety-poetki piszącej w imieniu mężczyzny (*Podeszła. Ukryłem wzruszenie...* Achmatowej, liczne wiersze Z. Gippius) lub też w wierszach, gdzie *ja* istniejące *explicite* oscyluje między I wł. a I cudz. (jak „Zgłębiłem już naukę rozstawania” w *Tristiach* Mandelsztama napisanych w jakimś sensie w imieniu Owidiusza)²⁶. Poprzestaniemy jednak na tych pobieżnych uwagach, choć temat „cudzego głosu” w liryce zasługuje, rzecz jasna, na bardziej szczegółowe studium.

13. Jeżeli I cudz. nie jest dla liryki charakterystyczne (raczej dla powieści) i spotyka się je dość rzadko, to pojawianie się II niewł. (tj. apelatywności nakierowanej na przedmiot, z którym normalnie nie nawiązuje się kontaktu), odwrotnie, jest właściwe liryce w najwyższym stopniu i pozwala zestawiać odpowiednie teksty poetyckie z tekstami

²³ Por. „obnażenie chwytu” w wierszach A. Milne’a z *Kubusia-Puchatka* (w rosyjskiej wersji B. Zachodera): „Jam Chmurka, Chmurka, Chmurka, A nie żaden niedźwiedź...” [cytowane z przekładu rosyjskiego; przekład polski z oryginału brzmi inaczej. — Przep. tłum.].

²⁴ W wypadkach, kiedy indywidualność tłumacza jest na tyle silna, aby jego *ja* mogło przynajmniej dorównać *ja* autorskiemu (np. anakreontyki Puszkina).

²⁵ W wypadku przekładu — i autora oryginału, i tłumacza.

²⁶ Analogiczny wypadek — w *Wierszach z powieści* Pasternaka, gdzie „cudze” wiersze (korelujące ponadto z faktami biografii bohatera powieści) można jednocześnie rozpatrywać jako osobiste wypowiedzi rzeczywistego autora. Zachodzi tu rozdwojenie autora implikowanego (a za nim — i istniejącego *explicite* „ja”).

zakłęk i zamawiań, rzeczywiście spokrewnionych z liryką. Funkcja odpowiedniego chwytu jest tu oczywista — chodzi o osiągnięcie intymnego kontaktu z przedmiotem. Aby się o tym przekonać, wystarczy, że osobę drugą przekształcimy w trzecią (np. *łzy* u Tiutczewa: „Łez ludzkich zdroje, łez ludzkich strugi! Rankiem płyniecie i w wieczór długi...” → „...Rankiem płyną i w wieczór długi...”), a poczucie ścisłej więzi i wspólnoty z przedmiotem znacznie się zmniejszy albo w ogóle zaniknie.

Ta sama funkcja cechuje także użycie I cudz., ale, jak już widzieliśmy, pociąga to za sobą pewną stratę i niezręczność, które nie mają miejsca w wypadku II niewł. (por. np. takie oto niewybaczalne przekształcenie tekstu Tiutczewa: „My, łez ludzkich zdroje, łez ludzkich strugi, Rankiem płyniemy i w wieczór długi...”).

II niewł. prawie zawsze występuje w połączeniu z I wł. Za sprawą samoidentyfikacji rzeczywistego czytelnika z *ja* istniejącym *explicite* komunikacja wewnątrztekstowa takiego *ja* z przedmiotem wywołuje komunikację rzeczywistego czytelnika z tym przedmiotem.

Zauważmy, że wiersze o schemacie I wł. — II niewł. prawie zawsze są mocno nacechowane żywiołem autokomunikacji — dzięki temu, że komunikacja wewnątrztekstowa ma charakter fikcyjny (z punktu widzenia zdrowego rozsądku). Tak więc ten rodzaj wierszy organicznie łączy w sobie dwie istotne właściwości liryki — cechę apelatywności i cechę autokomunikacji. I to, być może, tłumaczy tak wielką popularność tego schematu.

Przedmioty, do których skierowuje się wypowiedź, są tu krańcowo różne. Są to przedmioty i zjawiska przyrody (*Chmura* Puszkina; *Koń morski* (fala), *O czym ty, wietrze nocny, łkasz...*, *Przemieszały się cienie niebieskie...* (zmierzch), *Ty, falo moja morska...*, *O jakżeś, morze nocne, wspaniałe...* Tiutczewa; *Jak pieścisz ty, srebrzysta nocy...*, *Górskie wyżyny* Feta), w tym też zwierzęta i roślinność (*Kobyliczo zapieniona...* Puszkina, *Skarga* (mucha) Baratynskiego; *Cóż ty, wierzbo, nad falami...*, *Łabędź* Tiutczewa; *Pierwsze konwalie, Wolny sokół, Jesienna róża* Feta); przedmioty użytkowe (*Puchar* Baratynskiego, *Spalony zeszyt* Achmatowej, *Stół* Cwietajewej); zmarli — wielcy lub bliscy (*Zakłęcie, Dla brzegów pod ojczystym niebem...* Puszkina; *Byłeś na drzewie ludzkości wysokiem...* (Goethe), *Napoleon, I oto wlokę się wzdłuż drogi szerokiej* (Dienisjewa) Tiutczewa; *O, jak cierpkie jest tchnienie goździka...* (Mandelsztam) Achmatowej); i idealne — w tym też „wewnętrzne” — przedmioty o różnej proveniencji (*Rymie — dźwięczny przyjacielu...*, *O daremne! o zwodnicze!*... (życie) Puszkina; *Na cóż wy, dni...* Baratynskiego; *O prorocza duszo moja...* Tiutczewa; *Ciężka jesteś, pamięci miłosna...* Achmatowej).

14. Na zakończenie odnotujmy, że status komunikacyjny wiersza zmienia się i komplikuje, jeżeli do jego odbioru włączony zostanie po-

średnik — usytuowana między autorem a czytelnikiem osoba trzecia. O takim pośredniku jak tłumacz wspominaliśmy już wcześniej²⁷. Inny typ pośrednika to deklamator; dla sytuacji komunikacyjnej towarzyszącej odbiorowi wiersza nie jest obojętne, z jednej strony, czy deklamacja ma miejsce w audytorium publicznym²⁸, czy też w okolicznościach intymnych, oraz, z drugiej strony, czy deklamator jest dla słuchacza osobą obcą, czy też bliską. W każdym z tych wypadków (i rzecz jasna w zależności od wewnętrznej struktury wiersza) powstaje odmienna sytuacja komunikacyjna i odmienny system postaci i stosunków między nimi. Szczególnie interesujące wydają się wypadki skrajne: a) kiedy pośrednik jest tożsamy z autorem (deklamacje autorskie); b) kiedy pośrednik jest tożsamy ze słuchaczem (odbiór wierszy przez wykonawcę przed audytorium; możliwe, że sytuacja ta szczególnie sprzyja samoidentyfikacji adresata z autorem).

Przełożył Jerzy Faryno

²⁷ Nawiasem mówiąc, jedno z „niebezpieczeństw” przekładu poetyckiego polega na tym, że przekład narusza przewidywane przez autora (i *implicite* tkwiące w tekście) więzi komunikacyjne i zastępuje je innymi.

²⁸ Istotna jest także struktura audytorium — np. czy czuje się ono jako jednolite *my*.